
La photographie parmi les images de l'industrie : bilan historiographique et enjeux pluridisciplinaires*

Photographing Industry: Historiographic Review and Multidisciplinary Challenge

Nicolas PIERROT



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ephaistos/3709>

DOI : 10.4000/ephaistos.3709

ISSN : 2552-0741

Éditeur

IHMC - Institut d'histoire moderne et contemporaine (UMR 8066)

Référence électronique

Nicolas PIERROT, « La photographie parmi les images de l'industrie : bilan historiographique et enjeux pluridisciplinaires* », *e-Phaïstos* [En ligne], VI-2 2017 | 2018, mis en ligne le 16 novembre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ephaistos/3709> ; DOI : 10.4000/ephaistos.3709

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

La photographie parmi les images de l'industrie : bilan historiographique et enjeux pluridisciplinaires*

Photographing Industry: Historiographic Review and Multidisciplinary Challenge

Nicolas PIERROT

NOTE DE L'AUTEUR

* Version augmentée de l'article publié dans le livre de l'exposition *Les photographes et la commande industrielle. Autour des éditions Paul-Martial*, Martine DANCER-MOURÈS et Danièle MÉAUX (édit.), Musée d'Art Moderne et contemporain de Saint-Étienne-Métropole / CIEREC-EA 3068 Université Jean-Monnet, 2014, p. 16-27.

- 1 Regarder l'industrie en face dès lors qu'elle disparaît – ou se métamorphose –, en capturer l'image pour conjurer les mutations inconnues, en sauver de concert quelques images anciennes : le corpus des « images de l'industrie » aujourd'hui disponibles en France n'a guère plus de quarante ans. Le phénomène déclencheur, si souvent invoqué, reste en effet la crise économique amorcée au milieu des années 1970. Il s'agit bien d'une rupture majeure, faite autant de fermetures et de démolitions d'usines – aux lourdes conséquences sociales, psychologiques et urbaines – que de mutations du système productif – adoption de techniques nouvelles, diffusion rapide du modèle « tertiarisation-productivité-globalisation¹ », « dématérialisation des modes de production² ». Le trouble fut à la mesure de cette évolution complexe, faite de reculs et de conquêtes. Il explique assurément l'usage récurrent du terme « désindustrialisation », ce dernier stigmatisant moins la fragilité de la production nationale que l'arasement d'installations jugées obsolètes et la franche diminution de l'emploi industriel³.

- 2 Les implications culturelles de cette rupture offrent de nombreux champs d'investigation historique. On décrit aujourd'hui la naissance, dans la crise et devant le spectacle des « friches », d'une double prise de conscience, environnementale et patrimoniale⁴, fondée sur une même éthique de la transmission sans « dénaturation ». Dans les deux cas, le rôle des images fut essentiel, tour à tour créées pour traduire plastiquement la ruine sociale et environnementale⁵, pour témoigner des fermetures ou pour valoriser l'héritage industriel⁶. C'est d'abord pour cette valorisation que furent exhumées les images anciennes produites au cours des deux siècles de l'industrialisation, ces peintures, dessins, estampes, ces films et, surtout, ces photographies, dominantes en nombre. Non plus seulement pour illustrer ou écrire l'histoire, mais encore pour susciter, entretenir une « mémoire » et constituer, puis transmettre un patrimoine⁷. Dispersées mais intensives, ces redécouvertes furent l'œuvre d'acteurs et de disciplines multiples dont on se propose ici d'exposer les intérêts spécifiques. À partir de ces expériences toutefois, on justifiera un retour à l'objectivation par l'histoire. En effet, sans un effort pour écrire l'histoire des images elles-mêmes, on ne saurait espérer comprendre les valeurs contemporaines, souvent antagonistes, associées aujourd'hui à l'industrie – et à son héritage. Quelle fut, parmi les images de l'industrie, l'importance numérique relative de la photographie, et son identité propre ? Peut-on à ce jour ébaucher la chronologie de ses formes et de ses usages ? Quel fut le rôle de la commande – industrielle ou non – dans les choix iconographiques et formels opérés par les photographes ? Peut-on apprécier l'efficacité de ces choix dans le champ économique et social ? Autant de questions effleurées, destinées à faire miroiter les fruits juteux de tout dialogue pluridisciplinaire.

Crépuscule des usines et révélation des images

- 3 À chacun ses récits de sauvetage. Les écouter, consigner les circonstances dans lesquelles fut exhumée à partir du milieu des années 1970 la masse des images « ordinaires » – dont toujours émergent des œuvres saillantes tant par leur exemplarité que par leurs qualités esthétiques –, c'est d'emblée toucher la variété de leurs nouveaux usages, et comprendre les modes d'approche dont elles furent alors l'objet.
- 4 En 1978, Guy Rougerie, co-responsable du service sécurité-formation de la papeterie Chapelle-Darblay à Corbeil-Essonnes, assiste à l'évacuation par bennes, sans tri, des archives d'une usine deux fois centenaire qui fut la première papeterie d'Europe vers 1900. Le contexte économique est tendu⁸. La direction change, se sépare des usines périphériques, réorganise l'usine centrale, cherche de la place : il faut « libérer » le local d'archives installé dans les combles désormais saturés du dernier bâtiment de la manufacture d'Ancien Régime⁹. Mais le cadre avisé extrait des rayonnages un carton riche de documents cadastraux, de titres de propriété et de photographies : 84 tirages réalisés entre le début du XX^e siècle et les années 1960. Un butin modeste – sans doute une fraction infime du fonds initial – composé de vues aériennes (« Aérophoto, Paris 3^e », v. 1930), de portraits de machines, de vues d'architecture (« Photo Vander, Bagneux » vers 1960) et de scènes de travail (anonymes, v. 1910) (photo 1).

Photo n°1. Société anonyme des papeteries Darblay, Stockage des bobines mères avant façonnage, s.d., début XX^e siècle. Coll. Guy Rougerie.



Cette vue précoce témoigne des difficultés de la photographie en usine : forts contrastes entre les baies et les intérieurs aveugles, délicat exercice du portrait collectif hiérarchisé « en situation », possibles mouvements autour de l'appareil après le déclenchement... Non utilisée par l'entreprise, l'image montre l'envers du décor ; elle donne vie aujourd'hui aux découvertes muettes de l'archéologie industrielle.

Repr. Région Île-de-France, P. Ayrault, ADAGP, 2005.

- 5 Certes, en contrepoint, les œuvres les plus précieuses – portraits de famille à l'huile, paysages d'usine à la gouache¹⁰ – restaient conservées au château de Saint-Germain-lès-Corbeil, propriété de la famille Darblay. Hiérarchie des supports : on retrouve, entre les deux rives de la Seine, entre le château et l'usine, entre les arts graphiques et la photographie, cette frontière qui dès l'invention du nouveau médium voulait « protég[er] la singularité de l'art contre l'universalité de la technique¹¹ ». Mais dans les deux cas, à l'heure de la crise, le sauvetage et la conservation des images eurent le même objet : construire et transmettre une mémoire personnelle et familiale. Ainsi, malgré la vente du château de Saint-Germain¹², la famille Darblay conservait ses toiles et dessins, quand Guy Rougerie complétait l'album de l'usine de ses clichés personnels.
- 6 Ces actes individuels de sauvetage furent nombreux. Ils ont rapidement suscité le désir d'une transmission au plus grand nombre. Bibliothèques et archives – sans qu'il soit possible d'en dresser la liste ni celle d'ailleurs des occasions manquées – conservent des fonds photographiques de toutes tailles, souvent incomplets, autonomes ou non, déposés suite à la fermeture d'une usine. Ainsi la collection Rougerie, après avoir été, comme la collection Darblay, utilisée par les historiens, les associations de mémoire et les professionnels du patrimoine¹³, sera prochainement déposée en archives. On connaît des exemples précoces : les centaines de plaques de verre de l'usine métallurgique du Saut-du-Tarn, découvertes entre 1975 et 1977 par deux membres du comité d'entreprise, ont

d'emblée trouvé le chemin des archives départementales du Tarn. Mieux, depuis 1995, elles sont enrichies et constituent le cœur d'un musée de site¹⁴. Les musées d'histoire et de société ont également joué leur rôle. On se souvient de l'appel lancé en 1990 par Pierre Devin : « ce patrimoine photographique industriel recèle des joyaux. Il est nécessaire de le recenser, de le sauvegarder, de le traiter¹⁵ ». Dès 2001, une exposition montrait l'importance et la valeur de « la représentation de l'industrie » parmi les centaines de milliers de photographies conservées par le Centre historique minier de Lewarde, l'Ecomusée de Fourmies et le Musée portuaire de Dunkerque¹⁶. Songeons encore, parmi d'autres, aux collections de plaques de verre, tirages et cartes postales conservés par l'Ecomusée Creusot-Montceau, le musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne¹⁷ et le musée de l'Histoire du Fer (Jarville-la-Malgrange, Métropole du Grand-Nancy), notamment les 3368 tirages exécutés pour la Direction relations extérieures de la Chambre syndicale de la sidérurgie française de 1951 à 1979 (photos 2 et 3). Mais l'acquisition de fonds photographiques dits « documentaires » par les musées d'art demeure confidentielle. À ce titre, l'achat d'une partie du fonds des éditions publicitaires Paul Martial par le musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, et son traitement pluridisciplinaire, demeurent une exception. Elle s'inscrit dans une logique de questionnement de la frontière poreuse entre artisan-illustrateur et photographe-auteur, rejoignant les efforts de la Bibliothèque nationale de France pour la redécouverte des photographes de l'industrie¹⁸.

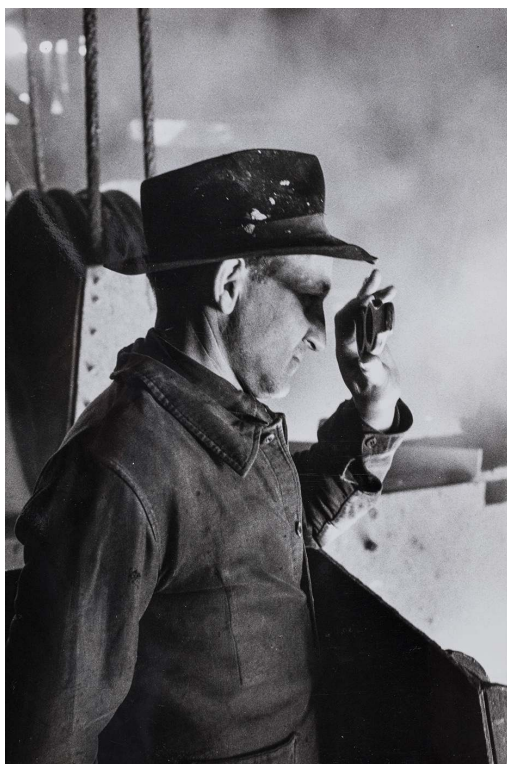
Photo n°2. Rombas (Moselle), halle de l'aciérie Thomas, tirage noir et blanc 18 x 24 cm, s.d., 3^e quart XX^e siècle



Successeur du Comité des Forges, la puissante Chambre syndicale de la sidérurgie française passe commande auprès d'agences ou de photographes indépendants. Il s'agit de promouvoir l'acier, puissant symbole de la Reconstruction, dans la presse grand public ou spécialisée, en France et à l'étranger. Le métier est impeccable, l'exactitude est recherchée, mais le photographe ne résiste pas aux effets du clair-obscur compliqués de fumées, offrant de l'industrie une vision onirique.

Jarville-la-Malgrange, Musée de l'Histoire du Fer, fonds CSSF

Photo n°3. Hayange (Moselle), hauts-fourneaux Patural, observation de la fonte, tirage noir et blanc 18 x 24 cm, s.d., 3^e quart XX^e siècle.



Si, dans les commandes de la CSSF, les « visites du propriétaire » dominant, magnifiant les espaces, détaillant les chaînes opératoires et les produits fabriqués, il s'agit parfois de célébrer les hommes, leur équipement et leurs savoir-faire. L'opérateur peut alors puiser dans l'esthétique de la photographie humaniste héritée de l'Avant-guerre.

Jarville-la-Malgrange, Musée de l'Histoire du Fer, fonds CSSF

- 7 Des entreprises, enfin, ont encouragé la création de sociétés, de structures associatives ou de services internes, prenant en charge dès les années 1980 la conservation de leurs fonds photographiques. Par souci de transmission, de bilans rétrospectifs – souvent portés par les comités d'entreprise pour satisfaire la passion de leurs collaborateurs, mais surtout, lorsque l'entreprise subsiste, pour pérenniser leur fonction initiale : suivre l'évolution des produits et des ateliers, nourrir la publicité, construire une communication interne et externe valorisant l'ancienneté et le projet de l'entreprise. Si Saint-Gobain (la société Saint-Gobain Archives est créée en 1980) ou l'Académie François-Bourdon (association créée en 1983 à l'initiative de salariés de Creusot-Loire pour conserver les archives du groupe en cours de démantèlement) font figure de pionniers ; si les grandes entreprises publiques (ou dénationalisées) présentent les fonds les plus importants sinon toujours classés ou accessibles – la photothèque Renault et ses millions de clichés montrant produits et installations, la SNCF, la RATP, le SIAAP¹⁹ ou EDF – d'autres ont tenté l'expérience²⁰, à l'exemple de PSA Peugeot Citroën, abritant dans son nouveau centre d'archives, inauguré en 2010 à Héméricourt, une photothèque de plus de deux millions de clichés²¹.
- 8 Par leur nombre et leur dispersion, ces redécouvertes suggèrent, s'il en était besoin, la vanité de tout dénombrement. Elles donnent corps, toutefois, à l'intuition partagée : les images de l'industrie sont d'abord, sur la longue durée, des images produites et

reproduites industriellement. De fait, quatre ruptures techniques marquent l'histoire quantitative de la thématique, amplifiant toujours le grand rêve d'appropriation du monde par l'image : la diffusion en France du procédé lithographique à partir de 1813²², l'essor de la presse illustrée au cours des années 1840, l'essor de l'impression photographique au cours des années 1880, enfin l'invention du cinéma en 1898. Une imagerie spécifique ? La commande industrielle y domine sans doute, dès lors que l'intérieur est dévoilé, mais ne peut contrôler le déferlement des paysages. Une telle masse impressionne, par la variété de ses possibles lectures, iconographiques, formelles ou fonctionnelles, et le défi de leur conciliation.

Fortune et limites d'une lecture historienne des images

- 9 Avouons-le, la lecture des photographies comme sources d'histoire matérielle a tenu longtemps le haut du pavé. C'est que leur exhumation s'explique aussi, au cours de ces mêmes années fondatrices, par la diffusion en France, depuis la Grande-Bretagne, de l'archéologie industrielle – fondement scientifique de la patrimonialisation des architectures et équipements de l'industrie²³ – et, notamment sous son impulsion, par le renouvellement des problématiques de l'histoire industrielle.
- 10 Le projet pluridisciplinaire de l'archéologie industrielle, comme ceux de la sociologie²⁴ ou de l'ethnologie du travail, exige le recours aux images – produites sur le « terrain » ou collectées. Pour étudier l'évolution du bâti dans son rapport aux équipements, pour comprendre l'organisation du travail et ses contraintes, il faut associer plans, peintures, lithographies de paysages, gravures d'illustration, papiers de commerce et photographies. Depuis l'ouvrage fondateur de Maurice Dumas²⁵, les publications relatives au patrimoine industriel dévoilent ces bouquets d'images hétéroclites, convoquées – certes sans véritable appareil critique – pour leur inscription dans la chaîne des sources de l'histoire matérielle²⁶. Fascination pour les qualités référentielles de l'image photographique, pour le « chaînon manquant » entre le plan, la description, le témoignage oral et les vestiges épars d'installations énigmatiques : sans photographies, point de compréhension ni de restitution possible – ni *a fortiori* de modélisation 3D aujourd'hui si prisées –, par exemple, d'un magasin à farines des années 1950, lieu d'adaptation, au cas par cas, et souvent au mépris des projets initiaux, des systèmes pneumatiques complexes de stockage et d'ensilage²⁷.
- 11 Soulignons l'évolution : au cours des années 1960, les images de l'industrie, reproduites au sein des livres d'histoire, ne l'étaient qu'à titre d'illustrations. L'usage des images se heurtait à la valorisation traditionnelle de l'écrit, l'histoire sérielle imprégnait l'histoire économique²⁸. Or si le changement de cap est dû à l'introduction de la démarche d'archéologie industrielle, elle est aussi contemporaine de la reconnaissance de l'image comme « gibier de l'historien²⁹ ». Les travaux d'Erwin Panofsky ou de Pierre Francastel séduisirent alors des historiens sensibles à « l'inscription sociale des œuvres et des activités artistiques³⁰ ». Étudier l'organisation du travail à partir d'une collection d'estampes, de photographies³¹ ou de cartes postales³² (photo 4), c'était considérer une source jusqu'alors négligée.

Photo n°4. Le tournant de la Meurthe à Jarville, carte postale, s.d. début XX^e siècle



Les photographes de cartes postales puisent dans le fonds iconique des paysages romantiques. À la manière de Jongkind peignant des usines au clair de lune vers 1850, l'opérateur utilise ici le contre-jour pour projeter vers le spectateur les masses noires des « scories » et des hauts-fourneaux (Acieries du Nord et de l'Est)

Jarville-la-Malgrange, Musée de l'Histoire du Fer

- 12 Placées sous le regard de quelques historiens de l'industrie, les photographies furent envisagées comme « miroirs » d'une réalité technique, économique, sociale – bientôt environnementale ? – mais également comme sources d'une histoire des représentations, à l'échelle d'une entreprise, d'une branche, d'un groupe professionnel, approche relevant de l'histoire culturelle³³. Où l'on apprend qu'avant la diffusion du flash antidéflagrant et la mécanisation des mines stéphanoises au cours des années 1960, l'encombrement, l'obscurité, les temps de pause et la menace du coup de grisou – en cas d'usage de flashes électriques – limitaient les prises de vue au fond, la rareté de ces révélations renforçant la fierté communautaire des héros de ce monde invisible³⁴. Où l'on apprend que les industriels de la branche papetière ne diffusèrent que timidement les photographies intérieures de leurs usines – les premières expériences datent des expositions universelles de Vienne et de Paris, en 1873 et 1878 – leur préférant longtemps les gravures sur bois debout, aux lignes cristallines, discriminantes, gommant l'insalubrité des installations³⁵. Où l'on découvre, à l'heure de la révolution du travail à la chaîne, ces mises en scènes photographiques des lignes Renault, celles de l'Île Seguin dès 1929, alors même que l'usine n'est pas achevée ; ou encore, à la même date, chez Peugeot, ces rangs de femmes souriantes affectées au lustrage des carrosseries, comme pour célébrer l'avènement du travail à la chaîne, comme pour montrer la capacité de l'industrie automobile à désormais offrir un travail pour tous³⁶.
- 13 Toutefois, si les conditions de la commande sont ici examinées avec attention – relevant de l'histoire des entreprises, des entrepreneurs et de leur communication –, si l'histoire des fonctions et usages de l'image y est approchée, en revanche l'histoire des photographes, de leurs agences, de leurs réseaux reste en retrait. Le plus souvent,

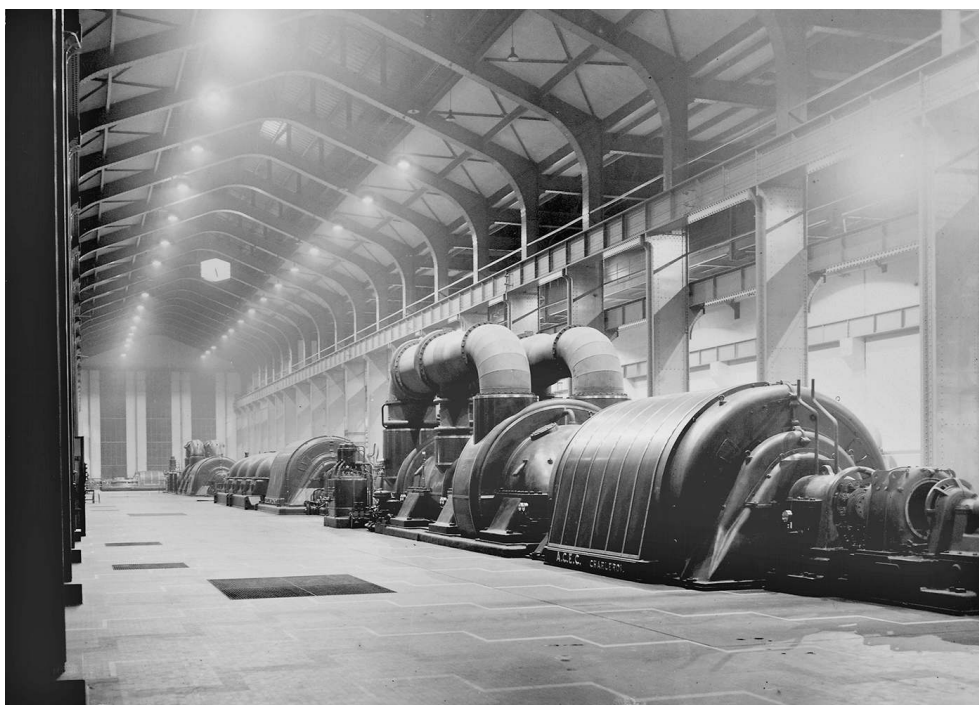
l'évolution des formes de la représentation sur la longue durée n'y fait l'objet que d'approches superficielles. Implicitement, elles demeurent l'apanage de l'esthétique et de l'histoire des arts.

Quels photographes, quelles évolutions formelles des images de l'usine ?

- 14 Les études consacrées aux peintures, dessins et estampes à « motifs industriels » ont ouvert le bal. C'est ici que l'on trouve les premières monographies d'artistes et, au-delà, les premières synthèses impliquant sur la longue durée – depuis le XVI^e siècle –, les arts de l'image dans la construction du « roman de l'industrie³⁷ ». L'historiographie française est certes restée fort longtemps timorée. Le contraste est flagrant, singulièrement avec l'Allemagne³⁸. En France, depuis la Libération, seules deux expositions ont eu valeur de rétrospective : l'une en 1955, durant les « Trente Glorieuses », a pu illustrer au Musée des Travaux Publics l'essor de la mine et de la métallurgie³⁹. Une autre, en 1977, a privilégié une histoire sociale des arts, valorisant des activités désormais frappées par la crise en un lieu, l'Ecomusée du Creusot, chargé de conserver une mémoire en péril⁴⁰. Mais de part et d'autre du Rhin, ces florilèges eurent toujours pour mérite de broser, même temporairement, l'histoire de la perception du phénomène industriel dans le champ culturel, sur la longue durée. Ainsi Klaus Herding situait-il en France le foyer du refus, dans ce Paris où les artistes n'auraient « pas su reconnaître, dans l'industrialisation, l'apparition de la *deuxième création* mais, au contraire, ont placé tous leurs espoirs dans la libération de la croyance en la technique⁴¹ ». Ce jugement est ancien. Plusieurs monographies d'artistes l'ont toutefois nuancé⁴². L'inventaire des œuvres a permis de composer une synthèse, d'affirmer la concordance des créations françaises et européennes, de distinguer l'inventivité iconographique et formelle d'une imagerie tour à tour pittoresque – espérant l'intégration de l'industrie à la nature – et industrialiste, misant sur les images reproductibles pour offrir au plus grand nombre une représentation positive de l'industrie⁴³.
- 15 Qu'en est-il des études photographiques ? Des œuvres exceptionnelles, en premier lieu, ont été exposées, portées par la « reconnaissance muséale tardive » de la photographie⁴⁴ et le constat précoce de la rareté du thème avant 1870⁴⁵. On songe aux « portraits d'usines » des « primitifs de la photographie ». Significativement, ce sont deux élèves ingénieurs des mines, Choiselat et Ratel, qui dès 1845 réalisèrent deux daguerréotypes de Decazeville⁴⁶. Paul Jeuffrain, fabricant de draps à Louviers, réalisa dès 1849 un calotype de son usine ; le baron Charles de Marguerit, autre calotypiste, militaire de carrière quant à lui, composa un paysage d'usine dès 1859⁴⁷. Mais notons que, dans les deux cas, la révolution technique ne fut pas l'occasion d'une révolution formelle : la *Fabrique à l'Ermitage* de Jeuffrain et l'*Usine à Bourges* de Marguerit sont encore deux vues topographiques pittoresques héritées des lithographies des années 1820. Entre ces « primitifs » et les premiers véritables courants artistiques en photographie, voici Félix Thiollier et Gustave Marissiaux, deux photographes picturalistes de la mine – l'un dans le Pays de Liège, l'autre dans le bassin stéphanois – désormais reconnus, exposés et publiés⁴⁸. À la charnière du XX^e siècle, leurs paysages industriels et leurs figures ouvrières, comme ceux de leurs devanciers romantiques, traduisent le désir de concilier, par le pittoresque, l'ancien monde et la civilisation industrielle. L'historiographie relative à l'Entre-deux-guerres est encore dominée par quelques courants et personnalités : d'une part la

photographie humaniste et la figure de François Kollar⁴⁹, d'autre part les réflexions sur l'esthétique de la machine propre à la Nouvelle objectivité (on songe en France à l'œuvre de René Zuber) puis à la Nouvelle Vision allemande⁵⁰. Mais déjà les historiens de l'art tentent le portrait d'une profession, avant et après le second conflit mondial. On connaît mieux aujourd'hui le fonctionnement du studio de photographie industrielle (usines et chantiers) Durandelle et de son successeur Chevojon ou celui du studio Paul Martial dont quelques-uns des photographes spécialisés, à l'image d'Henry Lachéroy, très actif durant la Reconstruction, sont aujourd'hui redécouverts⁵¹ (photo 5).

Photo 5. Salle des machines de la centrale « Saint-Denis 2 » (Société d'électricité de Paris), vers 1933, tirage 18 x 24 cm, archives de la centrale EDF de Saint-Denis, déposées en 2004 au centre EDF-GDF Archives, classeur SGS 4, cliché SGS 4106.



L'ingénieur Nicolini et l'architecte Umbdenstock ont marié leurs efforts pour exprimer dans le métal et le béton le prestige de la Société d'électricité de Paris, fournisseur du Chemin de fer métropolitain. L'exaltation de la modernité par les formes architecturales rencontre, dans les années 1920 et 1930, la fascination de nombreux « photographes industriels » – et des entreprises qui leur passent commande à des fins publicitaires – pour les potentialités graphiques de la grande industrie. La nuit et l'éclairage artificiel (en pause longue) propulsent l'image vers le fantastique.

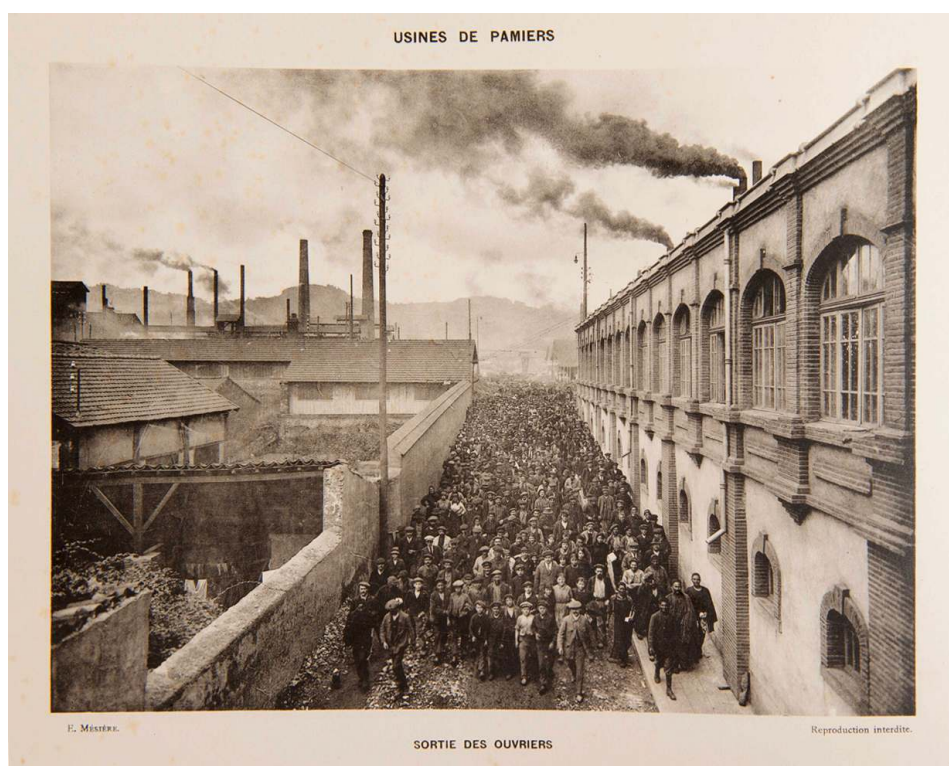
Repr. Région Île-de-France, Service Patrimoines et inventaire, 2004

- 16 Il manque assurément une synthèse à ces monographies. Le corpus établi par Céline Assegond⁵² – encore maîtrisable car limité à la période 1850-1914 – permet désormais de suivre l'évolution d'un genre à ses débuts, depuis les albums de tirages originaux, rares et prestigieux, jusqu'aux albums imprimés en grandes séries. D'une génération à l'autre, une nouvelle profession se dessine. Elle compte ses figures marquantes : Henri Émile Godefroy, Jules David, Ernest Mésières ou Gabriel Gorce. L'approche diachronique montre l'invention d'une iconographie, la photographie de groupes *en masse* demeurant la principale innovation de ces années fondatrices. L'histoire de la diffusion s'affine enfin : en contrepoint des albums imprimés, de nombreux entrepreneurs utilisèrent la flexibilité de la carte postale (petit format, reproduction rapide par la phototypie, support d'écriture) pour construire une communication à grande échelle⁵³.

Les fruits de la convergence

- 17 Malgré le caractère dispersé des recherches, l'insuffisance des monographies, des synthèses et des rencontres, les avertissements répétés des historiens de chaque discipline invitent à poser les cadres d'une approche pluridisciplinaire des photographies d'industrie. Choisissons en exemple, afin simplement d'établir le « programme » d'une investigation future.
- 18 Soit un album imprimé, édité par Ernest Mésières en 1917 pour *Société métallurgique de l'Ariège*, retrouvé dans un fond d'archives familiales (photo 6). À l'affut, l'historien de l'industrie y cherchera, en complément des archives conservées (celles notamment du CAMT) l'état de l'architecture et des équipements (nouvellement installés ?) dans l'usine de Pamiers convertie aux productions de guerre. Il tentera d'y comprendre l'organisation des ateliers. Il obtiendra des informations sur l'effectif ouvrier, à composante notamment féminine et coloniale. Il constatera l'impossibilité de suivre la chaîne opératoire, le photographe – et son commanditaire – préférant les « tableaux » à la narration. Voici donc l'historien s'attachant à « critiquer » sa source, à connaître les conditions de sa production et de sa réception : le contexte économique et technique de la guerre, certes, mais également les attentes des commanditaires et la pratique professionnelle du photographe. Car toute lecture des images vise d'abord à la compréhension du « processus de représentation⁵⁴ ».

Photo n°6. Ernest Mésièr, Usine de Pamiers, sortie des ouvrières [pl. 2], dans *Société métallurgique de l'Ariège*, album de photographies imprimées (18 x 24), 1917, 80 p.



Ernest Mésièr, comme son aîné Henri Émile Godefroy, excelle dans la représentation des foules ouvrières, grande innovation de la photographie d'industrie à partir des années 1880.

Coll. Grandjean-Pierrot

- 19 On s'accorde aisément sur l'intérêt de la biographie. Voici un photographe normand et nomade, dont on connaît l'ampleur de la production – à une époque d'assez faible concurrence –, qui se spécialisa dans la photographie de groupe, militaire, scolaire ou industrielle, proposant des albums de qualité, destinés avant tout au personnel des établissements, c'est-à-dire au sujet collectif et individuel représenté. On devine que Ménière aimait les hommes qu'il photographiait. Son œuvre respire le plaisir de la rencontre⁵⁵. Pour comprendre la fonction et l'efficacité sociale de cet album, il faut en prendre la mesure physiquement. Format paysage, souplesse, une image par page, parfois deux, rarement trois, une légende, point de texte. Une forme d'album souvenir. Celui-ci a été retrouvé dans les archives des descendants d'Émile Grandjean, né en 1872 à Firminy ; il fréquenta l'école professionnelle de Saint-Étienne, fut contremaître chez Holtzer, avant de gagner Pamiers pour être chef de service, durant la Première Guerre mondiale, affecté à la fabrication d'obus. Émile Grandjean est socialiste. L'effort de guerre et la mise en valeur des hommes : l'album constitue peut-être une forme-sens de ses idées et de son métier. La couverture porte son nom, à la plume. On le retrouve au premier rang, 5^e en partant de la gauche, sur le portrait de groupe titré « Directeur, ingénieurs, chefs de service, contremaîtres et chefs d'équipe ».
- 20 Il faut ensuite prendre du recul, inscrire cet album dans une plus large série pour en distinguer l'éventuelle originalité iconographique et formelle. L'ouvrage ne présente pas, en vérité, de nouveauté radicale. En 1917, ce format d'album d'entreprise existe depuis plus de 30 ans. La photographie de groupe (hiérarchie sociale et ethnique, ordre et discipline) côtoie la photographie d'atelier et la photographie de foule. L'entreprise affiche son capital, ici fait d'hommes, de bâtiments, de lourds équipements – capitaux « incarnées ». Les machines lumineuses et cristallines sont à l'honneur. Le clair-obscur de la forge, cher à François Bonhommé, fait encore mouche. La « presse hydraulique de 1500 tonnes » a simplement remplacé le marteau-pilon, de moindre rendement. Au centre du « tableau », un homme et une femme (transgression permise par la guerre), cernés de figures secondaires en attente, guident le lingot à forger. Le fin liseré d'une lumière de contre-jour souligne leur profile. Ils dansent (photo 7). Cependant le drame équilibre la gloire de l'industrie. Les images sont lisses, certes, mais nul ne peut ignorer la nature de la production. Au mieux la mise en scène cherche-t-elle à banaliser le motif de l'obus : en voici 21 alignés par tailles au premier plan d'un « groupe d'ouvriers et d'ouvrières » (photo 8 et 9)

Photo n°7. Ernest Mésièrre, Usine de Pamiers, presse hydraulique de 1500 tonnes (emboutissage des obus en acier) [pl. 11], dans Société métallurgique de l'Ariège, album de photographies imprimées (18 x 24), 1917, 80 p.



En 1917, le traditionnel clair-obscur à la forge n'a pas perdu de son efficacité visuelle. Il est ici doublement actualisé par la présence d'une presse hydraulique et d'une femme : avec elle, un homme manœuvre le lingot à façonner, offrant au spectateur une danse inédite.

Coll. Grandjean-Pierrot.

Photo n°8. Ernest Mésièrè, Usine de Pamiers, groupe d'ouvriers et d'ouvrières des ateliers [pl. 21], dans Société métallurgique de l'Ariège, album de photographies imprimées (18 x 24), 1917, 80 p.



Quinze portraits de groupe ponctuent cet album d'entreprise. Après le « personnel de la direction » et les « ingénieurs », voici le personnel affecté à la fabrication d'obus. L'image compte parmi les plus spectaculaires de la série : l'attitude résolue du peuple de l'usine euphémise l'effroi suscité par la violence visuelle des obus de tous calibres.

Coll. Grandjean-Pierrot.

Photo n°9. Ernest Mésièrè, Usine de Pamiers, travailleurs de l'Afrique du Nord [pl. 39], dans *Société métallurgique de l'Ariège*, album de photographies imprimées (18 x 24), 1917, 80 p.



En fin de parcours, le photographe s'arrête sur les renforts de second rang, regroupés devant leurs baraquements provisoires. La commande patriotique, et son interprétation humaniste par l'image, s'attachent à leur offrir un visage

Coll. Grandjean-Pierrot.

- 21 L'effort de guerre est un effort de l'ombre, celui d'un patriotisme résigné. L'image de l'usine assume ainsi une fonction euphémisante⁵⁶. Leur qualité formelle et leur diffusion sont autant de moyens d'action sur le monde : des images pour légitimer le travail, susciter fierté et apaisement. Des images paradoxales, dans le contexte extrême de la guerre industrielle ? Des images compensatoires, affichant la force du nombre, des machines, mais soucieuses des hommes et de leur visage.

NOTES

1. GUILLOU Sarah et NESTA Lionel, « La ré-industrialisation ou le retour à l'âge du "faire" », Ofce/Sciences-Po, juillet 2012 (<http://www.ofce.sciences-po.fr/>).
2. GARÇON Anne-Françoise, « Le patrimoine industriel, antidote de la disparition ? », *Historiens et Géographes*, 405, 2009, p. 201.
3. Soit près de 2 millions entre 1980 et 2008.

4. LETTÉ Michel, « Environnement et patrimoine industriel : de la répulsion à l'intégration ? », dans Gracia DOREL-FERRÉ et Xavier de MASSARY (dir.), *Le patrimoine industriel de Champagne-Ardenne*, « Cahier de l'APIC » 8, 2012, p. 23-29.
5. MÉAUX Danièle (dir.), « L'art et la machine », *Figures de l'art, revue d'études esthétiques*, 32, PUPPA, 2016, passim.
6. AYRAULT Philippe et PIERROT Nicolas, « Palimpseste industriel. Photographier les patrimoines de l'industrie », dans CHATAIN Annaïg et MAUFROY William (dir.) *Dunkerque, l'armateur et l'architecte. La reconquête des espaces portuaires*, Lyon, Lieux-Dits, 2013, p. 16-23.
7. GARÇON 2009, *op.cit.*, p. 197-206 ; François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, [2003] 2012, p. 141-256.
8. Le choc pétrolier frappe l'activité papetière en général, grande consommatrice d'énergie ; l'usine de Corbeil-Essonnes est en outre pénalisée par la grande diversité de ses productions, la dissémination des investissements empêchant tout gain significatif de productivité.
9. Témoignage de Guy Rougerie, juillet 2005 et janvier 2014.
10. Huiles sur toile représentant Stanislas et Paul Darblay et gouaches d'Adolphe Maugendre montrant en 1846 les ateliers d'une usine récemment élevée au rang de première papeterie française.
11. MICHAUD Éric, « Daguerre, un Prométhée chrétien », *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 147.
12. Précédée en 2006 par le dépôt d'un fonds Darblay aux archives départementales de l'Essonne.
13. *Les papeteries Darblay à Corbeil-Essonnes - Guy Rougerie*, film documentaire réalisé par Claude Breteau, association Mémoire et Patrimoine vivant (Corbeil-Essonnes), ref. 061104, 2006, 37 mn ; ANDRÉ Louis, *Machines à papier. Innovation et transformations de l'industrie papetière en France, 1798-1860*, Paris, E.H.E.S.S., 1996, p. 373-375 ; PIERROT Nicolas et ANDRÉ Louis, « La papeterie d'Essonne », *L'Archéologie industrielle en France*, 47, 2005, p. 14-23 (enquête du service Patrimoines et Inventaire de la Région Île-de-France) ; *id.*, « Paul Darblay (1825-1908) », *Centraliens*, 610, 2011, p. 62-66.
14. FERNANDES Rose et SCHAETTEL Charles, « Cent cinquante ans de tradition de la photographie au musée du Saut-du-Tarn », *Midi-Pyrénées patrimoine*, hors-série « Patrimoine photographique et histoire », 2010, p. 84-91.
15. DEVIN Pierre (directeur du Centre régional de la Photographie du Nord-Pas-de-Calais), « Photographie et valorisation du patrimoine industriel », *L'Archéologie industrielle en France*, 20-21, 1990, p. 16.
16. FOSSE Martine, GRIFFATON Marie-Laure et PARIS Agnès, « La représentation de l'industrie : des photographies, de multiples lectures », *160 ans de photographies en Nord-Pas-de-Calais*, Actes-Sud/Association des conservateurs des musées de la région Nord-Pas-de-Calais, 2001, p. 102-109.
17. BESSE Nadine, *Manufrance, l'album d'un siècle 1885-1985. Fonds photographiques du musée d'Art et d'industrie de Saint-Étienne*, Lyon, Fage, 2010.
18. CALLENS Anne-Céline, *Une esthétique industrielle. Le cas des éditions Paul-Martial*, thèse de doctorat en esthétique et sciences de l'art sous la dir. de Danièle Méaux, soutenue à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne le 6 septembre 2016.
19. Base mémoire de l'assainissement ouverte en 2012 (<http://biblieau.siaap.fr/>).
20. HACHEZ-LEROY Florence et ANDRÉ Louis (dir.), « Musées et collections d'entreprises », dossier de *L'Archéologie industrielle en France*, 58, 2011, p. 4-101.
21. BELOT Robert et LAMARD Pierre, « Figurations et transfigurations de l'entreprise : l'histoire de Peugeot-Sochaux au risque de l'image », dans *id.*, *Image[s] de l'industrie, XIX^e-XX^e siècles*, Antony, ETAI, 2011, p. 33-55.
22. PIERROT Nicolas, *Les images de l'industrie en France, peintures, dessins, estampes, 1760-1870*, thèse de doctorat d'Histoire sous la dir. d'Anne-Françoise Garçon, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2010, 3 vol., vo. 1, p. 96-106 (recherche engagée sous la direction de Denis Woronoff).

Plus de mille estampes de paysages industriels ont été recensés de 1810 à 1870, contre une centaine de 1750 à 1810.

23. BERGERON Louis, « Archéologie industrielle, patrimoine industriel : entre mots et notions », dans Jean-Claude DAUMAS (dir.), *La mémoire de l'industrie. De l'usine au patrimoine*, Besançon, PUFC, 2006, p. 23-30.

24. BONNAULT-CORNU Phanette, « Photographie d'entreprise ou la mise en scène de l'usine », *Cahiers du Lersco*, Nantes, 1987, p. 52-81.

25. DAUMAS Maurice, *L'archéologie industrielle en France*, Paris, Robert Laffont, 1980. A partir d'une recherche amorcée en 1976.

26. Voir par exemple les numéros richement illustrés de *L'Archéologie industrielle en France* (revue du CILAC), les collections de l'Inventaire général du patrimoine culturel, *Cahiers du patrimoine*, *Images du patrimoine*, *Itinéraires du patrimoine*, et ses bases de données Mérimée/Palissy/Mémoire, et bientôt « Gertrude ».

27. « Au cœur d'un monument-machine : anatomie et physiologie des silos de Louvres », *Sous les meules, le grain. Nourrir la ville de l'Antiquité à nos jours*, Louvres, Musée Archéa, 2013, p. 128-141.

28. WORONOFF Denis, « L'historien de l'industrie à la rencontre des images », dans BELOT Robert et LAMARD Pierre (dir.), *Image[s] de l'industrie, XIX^e-XX^e siècles*, Antony, ETAI, 2011, p. 13.

29. SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 21.

30. MENDER Pierre-Michel et REVEL Jacques, « Mondes de l'art », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 1993, p. 1337.

31. DEWERPE Alain, « Miroirs d'usines : photographies industrielle et organisation du travail de l'Ansaldo (1900-1920) », *Annales ESC*, 42, 5, 1987, p. 1079-1114.

32. Le premier article consacré à la question semble être celui de Pierre François, « Images des mines et de la métallurgie à travers la carte postale, un horizon historique », dans BENOÎT Paul (dir.), « L'image des mines et de la métallurgie du Moyen-Age à nos jours », *Pierres et terre*, 33, 1990, p. 161-167.

33. DAUMAS Jean-Claude, « La photographie de l'usine modèle : Blin et Blin, Elbeuf, en 1888 », dans GÉRÔME Noëlle (dir.), *Archives sensibles. Images et objets du monde industriel et ouvrier*, Cachan, ENS, 1995, p. 21-37 ; PÉRONI Michel et ROUX Jacques, *Le travail photographié*, Paris, CNRS, 1996 ; DOREL-FERRÉ Gracia, « La photo d'entreprise ou l'usine magnifiée : le cas de la Colonia Sedo d'Esparreguera », *Gazette des archives*, 180-181, 1998, p. 78-85 ; COUTANCIER Benoît, « Murmures argentiques... », *Des Cheminées dans la Plaine*, cat. exp., Saint-Denis, musée d'art et d'histoire, Grâne, Créaphis, 1998, p. 43-64 ; WORONOFF Denis, *Gens des ateliers et des usines, 1890-1950*, Paris, Éditions du Chêne, 2003.

34. PÉRONI Michel et ROUX Jacques, « La validité documentaire de la photographie : le travail au fond de la mine », dans GÉRÔME Noëlle (dir.), 1995, *op. cit.*, p. 38-57.

35. ANDRÉ Louis, « Des gravures de vulgarisation à la photographie. Images de la branche papetière (v. 1850-v. 1914) », dans PIERROT Nicolas et WORONOFF Denis (dir.), *Les images de l'industrie, de 1850 à nos jours*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2001, p. 23-31.

36. MICHEL Alain P., *Travail à la chaîne. Renault 1898-1947*, Antony, ETAI, 2007 ; LOUBET Jean-Louis, « L'automobile française et ses images (1920-1973) », dans BELOT Robert et LAMARD Pierre, 2011, *op. cit.*, p. 201-223.

37. GARÇON Anne-François, *L'Imaginaire et la pensée technique. Une approche historique, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Classiques-Garnier, 2012, p. 29.

38. Depuis l'exposition *Die Industrie in der bildenden Kunst* (Essen, 1912), jusqu'à *Die zweite Schöpfung* (Berlin, 2002) et *Feuerländer* (Oberhausen, 2010) en passant par les travaux de Klaus Türk (www.bilder-der-arbeit.de).

39. BARBIER Marcel et GILLE Bertrand, *Les Mines, les forges et les arts*, cat. exp., Paris, Société de l'industrie minérale, 1955.
40. EVRARD Michelle et LE NOUËNE Patrick, *La représentation du travail, mines, forges, usines*, cat. exp., Le Creusot, CRACAP/Ecomusée de la CUCM, 1977.
41. HERDING Klaus, « Die Industrie als "zweite Schöpfung" », *Die zweite Schöpfung*, cat. exp., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2002, p. 10.
42. On songe au peintre François Bonhommé (Bertrand Gille, Marie-Laure Griffaton), aux dessinateurs lithographes (étudiés par Georges Bischoff, Denise Delouche, Laurent Huron...) et, après 1870, aux peintres du groupe impressionnistes ou de la seconde génération réaliste.
43. PIERROT Nicolas, « Le silence des artistes ? Thématique industrielle et diversification des supports (v. 1850 - fin XIX^e siècle) », dans PIERROT 2002, *op. cit.*, p. 10-20.
44. BOCARD Hélène, « La photographie dans les collections publiques françaises : un statut à conquérir », *Revue de l'art*, 81, 3, 2013, p. 41-42.
45. ROUILLÉ André, « Les images photographiques du monde du travail sous le Second Empire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 54, 1984, p. 31-43. (Il est surtout question ici de photographies de chantiers).
46. BAJAC Quentin, « Choiselat et Ratel : une décennie de daguerréotypie », *Revue de l'art*, n° 141, sept. 2003, p. 31-38.
47. AUBENAS Sylvie, ROUBERT Paul-Louis, (dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France. 1843-1860*, cat. exp., Paris, Gallimard/ Bnf, 2010, 154-155, p. 151.
48. DANCER Martine et CHEVRIER Jean-François, *Félix Thiollier photographe*, cat. exp., Saint-Étienne, MAM, Stuttgart, Galerie d'Etat, 1996 ; GALIFOT Thomas, *Félix Thiollier (1842-1914). Photographies*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay/Editions Courtes et longues, 2012 ; MÉLON Marc-Emmanuel, « Paradoxe esthétique et ambiguïtés sociales d'un documentaire photographique : *La Houillère* de Gustave Marissiaux (1904-1905) », *Art & Fact*, 30, 2011, « Art et Industrie » (TOMSIN Philippe dir.), Université de Liège, 2013, p. 146-156.
49. LELIEUR Anne-Claude et BACHOLLET Raymond, KOLLAR François, *La France travaille. Regard sur le monde du travail à la veille du front populaire*, Paris, Editions du Chêne, 1986 ; DENOYELLE Françoise, KOLLAR François, *Le choix de l'esthétique*, Lyon, La Manufacture, 1995.
50. « Photographie, art moderne et technologie, 1850-1950 », *Photographies*, 5, 1984.
51. DENOYELLE Françoise, *Le studio Chevojon. Une dynastie de photographes parisiens*, Paris, Créaphis, 1994.
52. ASSEGOND Céline, *La photographie du travail : chantiers, usines et mines (1850-1915) Analyse des modalités de représentation*, thèse de l'école du Louvre, Michel Frizot (dir.), 2 vol., 2012.
53. CARRIER-REYNAUD Brigitte, « Les cartes postales de la Manufacture Française d'Armes et de Cycles de Saint-Étienne, 1906-1914 », dans BELOT et LAMARD 2011, *op. cit.*, p. 110-119.
54. SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 36.
55. ASSEGOND Céline, *op. cit.*, vol. 2, p. 70-76 ; LAURENT Xavier, « Un artisan de la photographie industrielle : Ernest Mézière », dans BELOT et LAMARD 2011, *op. cit.*, p. 93-99.
56. GARÇON 2012, *op. cit.*, p. 29.

RÉSUMÉS

Depuis les années 1970, les photographies du monde industriel, produites en masse durant près d'un siècle, sont exhumées, étudiées et valorisées en France, comme une réponse culturelle aux interrogations suscitées par les métamorphoses douloureuses du système productif. Il s'agit non seulement de nourrir une démarche de connaissance, mais aussi d'entretenir une mémoire, de constituer puis de transmettre un patrimoine, afin contribuer au travail de deuil. Cet article retrace les grandes lignes de cette redécouverte, par les historiens des techniques et de l'industrie, les historiens de la photographie et les professionnels du patrimoine. Il insiste dans un deuxième temps sur la variété des lectures proposées, très dépendantes des compétences disciplinaires. Au terme du parcours, il s'agit de prôner l'articulation des lectures iconographiques (techniques, sociales ou politiques), formelles et fonctionnelles des images. L'union de l'histoire des techniques et l'histoire des arts est féconde lorsqu'il s'agit de comprendre le rôle joué par la photographie dans la construction du « roman de l'industrie » occidental.

Since the 1970s in France, a century's worth of mass-produced photographs depicting industrial sites has been brought to light, studied and celebrated, as a sort of cultural response to the traumatizing evolutions of industry. In addition to a historical endeavour, this has been a matter of keeping a past identity alive, of identifying and consolidating an inheritance in order to facilitate a certain grieving process. This article explores the main lines of this rediscovery as seen by historians specializing in technology, industry or photography, as well as by historic preservationists. It then develops a wide variety of interpretations, according to the objectives of each of these disciplines. Most of all, the article encourages an interdisciplinary approach, combining the examination of iconography, esthetics and use of the images. At the intersection of art history and history of technology lies the understanding of the photographer's role in the industrial saga of the western world.

INDEX

Mots-clés : histoire des techniques, histoire des images, France, XIXe siècle, XXe siècle, histoire industrielle, archéologie industrielle, patrimoine industriel

Index géographique : France

Index chronologique : Époque contemporaine

Thèmes : Entretiens et leçons

Keywords : history of technology, history of pictorial and literary representations, France, 19th century, 20th century, industrial history, industrial heritage

AUTEUR

NICOLAS PIERROT

Nicolas Pierrot est conservateur en chef du patrimoine au service Patrimoines et Inventaire de la Région Île-de-France, et chercheur associé au Centre d'Histoire des techniques de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne (IHMC). Il partage ses activités entre l'histoire culturelle de l'industrie (esthétique industrielle, représentations figurées de l'architecture et du travail industriels) et l'archéologie industrielle. Il a récemment publié, avec Nathalie Hubert, *L'industrie au vert*, Paris, Somogy, 2017, et avec Philippe Ayrault et Julie Corteville, *Industries. Paysages, formes, patrimoines*, coll. « Ré-Inventaire » n° 3, Paris, Éditions Loco/Région Île-de-France, 2018. Il prépare la publication de : *Les images de l'industrie en France, peintures, dessins, estampes (1760-1870)*.